

Filmtænkning

André Bazin: „Qu'est-ce que le cinéma?“. Les Éditions du Cerf, Paris 1958.

Når man mødte den franske kritiker *André Bazin*, blev man slået af modsætningen mellem hans svage, syge krop og hans intellektuelle energi. Selv de tilsyneladende ganske ukomplicerede filmindtryk inspirerede Bazin til interessant tænkning. Han registrerede på en anden måde end os andre, han tog aldrig imod automatisk, han tog intet for givet, han måtte bestandigt reflektere. Det er et smukt eksempel på fransk kulturrespekt, at han ad denne vej nåede til positionen som Frankrigs mest ansete filmkritiker.

For nogle måneder siden døde Bazin, og „Cahiers du Cinéma“, hvis linie han i så høj grad var med til at præge, kunne ikke blot hylde ham ved hjælp af kollegiale artikler, men også ved hjælp af udtalelser af store instruktører som f. eks. *Renoir*, *Cocteau*, *Buñuel* og *Bresson*. Der er næppe nogen tvivl om, at Bazin hjalp endog de allerstørste til at forstå elementer hos sig selv, som de kun lige anede eksistensen af.

I serien „7e Art“, som „Kosmorama“ hyppigt har gjort opmærksom på, er udkommet den første af fire samlinger Bazin-artikler. „Qu'est-ce que le cinéma?“ handler om det filmiske sprog, og i de tre andre bind er det hensigten at belyse filmen i relation til de andre kunstarter, filmen og samfundet og den italienske neo-realisme.

Artiklerne i „Qu'est-ce que le cinéma?“ er næsten alle variationer over to temaer: Filmen og virkeligheden, filmen og montagen. Og disse to temaer er for Bazin intimt forbundne: Filmenes virkelighedsgrad, deres realisme, er i høj grad afhængig af montagen, klipningen.

Det er næppe for meget sagt, at virkeligheden var hellig for Bazin, der elskede den videnskabelige film og blev oprørt, når virkeligheden blev forvansket i „dokumentarfilm“ – som f. eks. i den italienske „En svunden Verden“.

Og i følge Bazin havde de gamle montageidealere en tendens til at forvanske virkeligheden – eller i hvert fald nedsætte virkelighedspræget, gøre indtrykket abstrakt. Klipping kan undertiden være den facile vej ud. Bazin omtaler en sekvens fra „Where No Vultures Fly“, hvis handling udspilles i Sydafrika. En dreng finder en løvunge, der midlertidigt er blevet forladt af sin moder. Drengen tager ungen op og begiver sig

på vej hjem med den. Løvomoderen opdager det imidlertid og følger drengen – uden at han er klar over det. Alt dette berettes i en konventionel montage: Klip fra løvomoderen til drengen og tilbage igen. Men da drengen kommer til hjemmet, sker der det efter Bazins mening helt forbløffende og helt uforglemmelige, at instruktøren i *det samme fjernbillede* viser os den truede løvomoder, drengen og de ængstelige forældre. Dette billede virker tilbage på den foregående banale montage, som bliver autentisk. Dette billede er langt mere „filmisk“ end en ny montage, der for at skabe spænding klippede fra det ene af dramaets væsener til det andet, ville have været. Det er ligegyldigt, om drengen i virkeligheden i dette fjernbillede løb en risiko (det gjorde han da forhåbentlig ikke), men det er væsentligt for oplevelsen, at filmen i iscenesættelsen „respekterer begivenhedens rumlige enhed“ og ikke klipper i denne scene.

Oftentimes hører man filminteresserede beklage sig over, at vore dages film ikke som så mange af de berømte stumfilm er baseret på en „livlig“ montage. I bogens mest fremragende essay, „L'évolution du langage cinématographique“, forsvarer Bazin meget subtilt, men også overbevisende, den filmform, der ikke i første række er baseret på montagen, og det samme gør han i den berømte artikel om *William Wyler* (hvorfra de af engelske kritikere påpegede misforståelser er blevet fjernet). Det er i øvrigt interessant at se Bazins nye notetillægelse til denne artikel, der blev skrevet på et tidspunkt, da flere franske kritikere morede sig med at råbe „Ned med Ford, leve Wyler!“, og som ikke var påvirket af dette standpunkt. Wyler har senere skuffet i film efter film, og det er smukt af Bazin i noten at indrømme dette og at give udtryk for, at Ford når alt kommer til alt må regnes for en større instruktør.

Bazin skriver i øvrigt om forholdet mellem den fotografiske objektivitet og filmen, om de tidligere filmopfindere, hos hvem efter Bazins opfattelse *ideen* om filmen var langt tidligere end dens praktiske realiseringsmuligheder, om overblandingens æstetik i de fantastiske film, om *Capras* „Why we fight“-serie (især montagen), om *Painlevé*, om „Paris 1900“, om opdagelsesrejse-filmene, om Stalin-myten i de stalinistiske lovsange, om „Diktatoren“ (ikke så godt), om Chaplin-myten (udmærket), om Hulot før „Min Onkel“ (yppeirigt), om klipningen hos *Lamorisse* og om meget andet.

André Bazins intellektuelt spændte, skarpsindigt analytiske – nu og da overdrevent subtiliserende – stil har jeg ikke kunnet give et indtryk af, og man kan ikke referere ham uden at forgrove ham utilladeligt – hans nuancer og hans bitanker er mindst lige så vigtige som hans hovedtanker. Men at han besad den etiske og i forholdet til kunsten ydmyge holdning, der er så væsentlig i kritik, er vist med den selvkorrigerende Wyler-note.

Bazin var en af de betydeligste talefilm-teoretikere, og efter hans død er det sværere for den filminteresserede at finde frem til sit eget standpunkt.

Erik Ulrichsen.

Men størst er Fellini! (?)

Martin Schlappner: „Von Rossellini zu Fellini“. Origo Verlag, Zürich. 1958.

Svejtseren *Martin Schlappners* bog er en grundig, kritisk og velfunderet oversigt over den italienske neo-

realismes udvikling på knapt 300 sider. Titlen „Von Rossellini zu Fellini“ er lidt misvisende, idet Schlappner starter med den italienske stumfilm og den tidlige realisme. Men naturligvis er bogens hovedvægt lagt på tiden efter „Rom, åben by“ og „La terra trema“. Bogen er behageligt koncentreret om de virkelig betydningsfulde skikkelser inden for den neorealistske bevægelse. Martin Schlappner lægger et indgående kendskab til sit stof for dagen, og hans analyser af efterkrigstidens vigtigste italienske film er fængslende læsning.

Bogens historiske afsnit bringer ikke meget nyt for dagen. Den første „neorealisme“ finder Schlappner, som andre før ham, i *Nino Martoglios* „Sperduti nel buio“, en skildring af livet i Napoli. Schlappner tidsfæster denne film til 1916, men den kom vist nok allerede i 1914. I lignende realistisk prægede film ser Schlappner en reaktion mod den romantiske „D'Annunzianisme“, som filmmuseets publikum har haft lejlighed til at stifte bekendtskab med under den italienske filmuge sidste sommer i film som „Ma l'amor mio non muore“ og „Il romanzo di un giovane povero“.

Det er som sagt Schlappners analyser af italienske efterkrigsfilm, der gør hans bog virkelig interessant. Særlig opmærksomhed ofrer han (foruden naturligvis *Rossellini* og *Fellini*) de *Sica*, *Visconti*, de *Santis*, *Lattuada* og *Germi*. Særligt glæder omtalen af *Viscontis* film, her mærker man rigtigt Schlappners fornemmelse for sit stof.

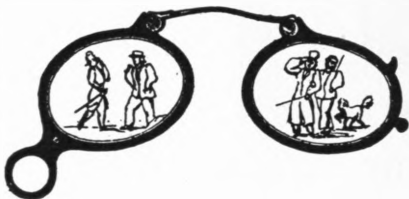
Schlappner betragter ikke neorealismen som en afsluttet epoke i italiensk film. Som han skriver, begynder man allerede i 1947 at tale om neorealismens krise. *Blasettis* „Un giorno nella vita“ var lidt for effektivt fotograferet til at virke umiddelbar. Senere var *Comencinis* „Proibito rubare“ og „Persiane chiuse“ lidt for følelsesfulde. *Lattuadas* „Il bandito“ havde en lidt for stærk hang til det romantiske, og de *Santis'* „Caccia tragica“ var ikke langt fra at være en regulær knaldfilm. Men, påstår Schlappner, det der så ud som romantisering og melodramatisering var i virkeligheden begyndelsen til italiensk films nye æstetik. Neorealismen var på vej ind i sit andet stadium, som foreløbig har nået sin kulmination i *Federico Fellinis* film, i hvilke retningen har nået sin modning, har set sin dybeste retfærdiggørelse. Kunst er „die Bemühung um die Welt und ihr Verhältnis zu Gott“.

Zavattinis „Amore in città“ (og i øvrigt også hans „Siamo donne“) er efter Schlappners mening demonstrationer af en tesis. Instruktørerne af de enkelte episoder (*Antonioni*, *Maselli*, *Fellini*, *Lattuada*, *Lizzani* og *Risi*) tilhører alle med undtagelse af *Lattuada* en ny generation, som nok føler sig som elever af „den første neorealisme“, vedkender sig dennes fænomenologi, men ønsker at indtage en mere analytisk holdning til stoffet. Disse unge folk er, så forskellige deres livsanskuelse er, enige om en ting: at „Amore in città“'s objektive naturalisme ikke var begyndelsen til noget nyt, men var en slags afsked med noget overstået. Bogens altoverskyggende helt, *Fellini*, siger om sine angribere, den „strenge“ neorealismes forkæmper, der vil gøre denne kunstretning udelukkende socialt bestemt, at de indskrænker sandheden. „Thi mennesket er ikke bare et socialt væsen, men også en Guds skabning. Og man kunne sige, at der i mine film ikke er tale om en social realisme, men om en personlighedens realisme . . .“

Man tager sig til hovedet over forfatterens næse-

gruse beundring for *Fellinis* religiøse kunststykker, og også på andre punkter er man uenig med ham. Dette forhindrer imidlertid ikke, at „Von Rossellini zu Fellini“ er en fortrinlig vejviser gennem den italienske neorealisme. Blandt bogens irritationsmomenter er et, man ikke kan lægge forfatteren til last: alt for mange af de behandlede film har ikke været vist i danske biografier.

Birger Jørgensen.



Vor tids komiker

Mon Oncle (Min Onkel). Prod.: Gray-Film - Specta Films - Alter Films (Paris). - *Le Film del Centauro (Rom)* 1957. Instr. og manus.: Jacques Tati. Foto: Jean Bourgoïn. Musik: Norbert Glanzberg, Alains Romans, Franck Barcellini. Dekor.: Henri Schmitt. Medv.: Jacques Tati, Jean-Pierre Zola, Adrienne Servantie, Alain Becourt, Lucien Fregis.

Handlingen? De kender den forhåbentlig på indøvrende tidspunkt, og meget er der ikke at sige om den. Den er så enkel som „Cykeltvæn's“ og har lige så lidt at gøre med en intrige. Der sker stort set kun det, at en herre bliver ansat på en fabrik, hvorfra han bliver fjernet igen, fordi han er noget distraet. Så bliver han sendt ud på landet som handelsrejsende. Det var den film.

Sker og sker. I en lidt anden betydning af ordet *sker* sker der uendeligt meget i „Min Onkel“. I billede efter billede finder vi tilsyneladende små hændelser, der fortæller ikke så lidt om, hvordan vor fagre nye verden vil blive desinificeret for afslappet, uforceret glæde ved tilværelsen, hvis vi ikke passer morderlig godt på.

Den fagre nye verden er symboliseret ved et hus, der vel er forud for sin tid, men ikke så meget, som nogle vil troste sig med at tro. Smukt er huset ikke; dets eksistensberettigelse skulle være, at det var praktisk. Det pinlige er, at det er det heller ikke, men at ejerne er overbevist om, at det i høj grad er det. Og de lader sig ikke belære af erfaringen. Der er åbenbart tale om en uudryddelig overtro, overtroen på mekanikken. Huset er uvenligt, det er afspærret fra omverdenen. Ikke noget med at gå ud og ind her som det passer en. Maden tilberedes på maskine, og tallerkenerne (der må formodes at være af plastic) renses af et apparat, der giver tandlægeassociationer. Kunsten er ikke negligeret, for man følger vel med her i huset, men kun den garanteret antisæptiske slags kan få indpas, og møblerne er så stilrene, at det er besværligt at bruge dem. Bøger ser man ikke noget til, for man kan holde sig kulturelt underrettet ved hjælp af fjernsynet. Samtale volder gang på gang uoverstigelige vanskeligheder, for de mange „praktiske“ apparater leverer næsten hele tiden støj af forskellig art, og man må kon-